

Ludwig Wittgenstein: Linhas de pensamento e a influência dos experimentos musicais

Paula Carvalho

Instituto de Filosofia
Universidade Nova de Lisboa
paula.carvalho.piano@gmail.com

Resumo

No pensamento de Ludwig Wittgenstein encontramos uma fecundidade de experimentos de pensamento – movimentos imaginativos – que têm na experiência musical a sua fonte. A importância do seu pensamento não decorre apenas de uma *musicophilia* (o que já não seria de menosprezar tendo em conta os poucos filósofos que a ela se dedicaram na história da filosofia, sendo Schopenhauer e Nietzsche as exceções fulgurantes do século XIX), mas, principalmente, do modo como a música interpenetrou todo o seu pensamento fornecendo-lhe as pedras-de-toque essenciais para o engendramento e criação de conceitos. Se, no *Tratado lógico-filosófico*, a sua primeira filosofia, a música aparece desde logo numa inquietação essencialista, é nos seus escritos posteriores, nomeadamente após a viragem gramatical dos anos 30 – em que a sua actividade filosófica ganhará uma outra direcção –, que os experimentos musicais ganharão uma preponderância vital, já não numa perspectiva ontológica, mas numa perspectiva da *praxis*, do agir musical, em que as noções de compreensão e de sentido estarão em jogo. Deste modo, será à prática do intérprete musical que Wittgenstein fará apelo, integrando-a, de forma fecunda, nos seus *Gedankenbewegungen* – movimentos de pensamento. Dar a conhecer a singularidade do pensamento wittgensteiniano à luz dos seus experimentos musicais e, principalmente, as intuições musicais que animam o seu pensamento, é o nosso propósito.

Palavras-chave

Wittgenstein; Música; Interpretação musical; Formalismo; Compreensão; Sentido.

Abstract

We find in Ludwig Wittgenstein's thought a richness of thought experiments—imaginative movements—which are deeply rooted in the musical experience. His is a thought of enormous fertility for thinking about music, but not (just) because of his *musicophilia*—which, to be sure, should not be underrated, bearing in mind that few philosophers in the History of Philosophy have dedicated themselves to its grip, with the notable 19th Century exceptions of Schopenhauer and Nietzsche—but principally due the fact that music permeated all of his thought, supplying him with essential touchstones for engendering and creating concepts. If, in the *Tractatus Logico-Philosophicus*, his first philosophical stance, music appears from the outset as an essentialist concern, after the grammatical turn of the 1930s and in his later writings,—in which his philosophical activity took a different direction—, musical experiments gain a vital preponderance: no longer considered from an ontological perspective, but rather from the perspective of praxis, of musical performance, where notions of understanding and meaning are at stake. For this reason, Wittgenstein calls on the practice of musical performance, and integrates it, in an inventive and fruitful way, in his *Gedankenbewegungen* or movements of thought. I purpose to call attention to the singularity

of Wittgenstein's thought on music, given the many musical experiments he brings into play, but especially taking in account the musical intuitions that animate it.

Keywords

Wittgenstein; Music; Musical performance; Formalism; Meaning; Sense.

*É-me impossível dizer no meu livro uma palavra sobre tudo o que a música significou na minha vida. Como posso, então, esperar ser compreendido?*¹

Prelúdio

EM 1921 É PUBLICADA A ÚNICA OBRA ACABADA DE LUDWIG WITTGENSTEIN – O *Tratado lógico-filosófico*.² Escrita durante os anos da Primeira Guerra Mundial,³ constitui uma referência no panorama filosófico do século XX. Assim, comemorar o centenário da publicação desta obra memorável, que marcou especialmente a filosofia da linguagem, é também comemorar o pensamento de um filósofo que tem na música um forte esteio e enraizamento.

Desde logo, encontramos um conjunto fértil de apreciações artísticas acerca da música e dos compositores no acervo de anotações que constituem as *Vermischete Bemerkungen/Culture and Value*.⁴ Mas, se estas observações culturais, enquanto reflexões musicais,⁵ enunciam o gosto e as

Este artigo tem a sua fonte na tese de doutoramento «Wittgenstein e a interpretação musical: Cruzamentos e influências» apresentada em Outubro de 2018 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação de Maria Filomena Molder.

¹ Maurice O'Connor DRURY, *The Danger of Words and Writings on Wittgenstein* (Bristol, Thoemmes Press, 1996), p. 160. Excerto de uma conversa de 1949, na qual Wittgenstein se exprime sobre o *Tractatus* e sobre o projecto de publicação dos escritos que constituirão, após a sua morte em 1951, as *Investigações Filosóficas*. Todas as traduções que não estejam referenciadas, são da minha inteira responsabilidade.

² Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado lógico-filosófico: Investigações Filosóficas*, traduzido por M. S. Lourenço (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995). A publicação do *Tractatus* (única obra publicada em vida de Wittgenstein) tem uma história com várias vicissitudes: após a sua conclusão no Verão de 1918, vários editores recusaram a sua publicação sendo aceite, para edição e publicação nos *Annalen der Naturphilosophie*, de Berlim somente em 1921, sob a condição da «Introdução» ser escrita por Bertrand Russell (como garantia do seu valor filosófico). A edição merecerá um vivo repúdio da parte de Wittgenstein que a classificará como «pirata» e só com a edição inglesa na Kegan Paul Series, em 1922 (cujo editor, O. K. Ogden, se encarregará também da tradução conjuntamente com F. Ramsey sob a supervisão de Wittgenstein), é que a obra será reconhecida como uma digna edição. De notar que a exigência de Wittgenstein da publicação ser bilingue teve como contrapartida a renúncia aos direitos de autor – nunca tendo tal condição sido revista da parte dos editores. Assinala-se em 2023 o centenário do *Tractatus* no encontro anual de Kirchberg (Áustria) dedicado inteiramente à filosofia de Wittgenstein (44th International Wittgenstein Symposium 2023: 100 Years of Tractatus Logico-Philosophicus – 70 Years after Wittgenstein's Death. A Critical Assessment) e promovido pela Austrian Ludwig Wittgenstein Society.

³ Cujas notas preparatórias se tornaram conhecidas como *Cadernos 1914-1916*. Ludwig WITTGENSTEIN, *Cadernos 1914-1916*, traduzido por João Tiago Proença, revisão por Artur Morão (Lisboa, Edições 70, 2004).

⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Vermischete Bemerkungen/ Culture and Value*, editada por G.E. Anscombe e G.H. von Wright, edição bilingue (Alemão/Inglês), traduzido por Peter Winch (Oxford -Cambridge - Massachusetts, Blackwell Publishers, 1969¹, 2010).

⁵ Também no registo das conversas, e na correspondência trocada com os vários amigos, encontramos uma profusão de referências e comentários, quer em relação à execução dos intérpretes, quer dizendo respeito a uma apreciação estética das obras. Tal é o caso das conversas com Drury. Vejamos uma destas conversas que dão conta, simultaneamente, de uma impressão acerca da execução de Casals e do seu sentimento da degradação cultural da época em que vive: «Drury: Eu estava a ouvir na rádio [...] uma gravação do Pablo Casals tocando violoncelo a solo. Wittgenstein: Uma vez ouvi Casals tocando no Albert Hall; e sabes, ele conseguia encher aquele edifício enorme só com o som do seu violoncelo. Foi uma execução admirável. Drury: Nos dias de hoje a gravação em LP é uma grande melhoria em relação às velhas gravações

preferências estéticas de Wittgenstein, não constituem, porém, a razão da importância vital da música no seu pensamento. É o próprio fenómeno musical, enquanto experiência musical que, ao agir no seu pensamento, se constitui num dos esteios primordiais e fundamentais a partir do qual a sua actividade filosófica se desenvolverá. Parece-nos, assim, vital dar a conhecer não só um pensamento que se apoia na interpretação musical – tendo em conta os inúmeros exemplos e observações que pontuam os seus escritos permitindo uma compreensão dos conceitos em engendramento – mas, também, dar a ver como estes conceitos são, igualmente, os que permeiam a interpretação musical numa fértil afinidade que é bem-vinda aos músicos.

Wittgenstein e o *Zeitgeist* do *fin-de-siècle*

Oriundo de uma família da alta burguesia austríaca e vienense, Ludwig Wittgenstein tem desde a sua infância um contacto imediato e intenso com a música. A sua mãe era uma pianista exímia e Paul Wittgenstein, o famoso pianista para quem Maurice Ravel compôs o Concerto para Piano em ré M, para a mão esquerda (por ter perdido o braço direito durante a Primeira Guerra Mundial), era seu irmão. No palácio da sua família, a ‘Alleegasse’, estreavam-se obras de Brahms⁶ e as *soirées* eram frequentadas por nomes como Joseph Joachim (violinista prodigioso e primo de Wittgenstein), assim como Johannes Brahms e Josef Labor. Justamente, foi Labor⁷ – compositor e organista famoso à época – o responsável pela educação musical das duas gerações dos Wittgenstein, nomeadamente das irmãs (Hermine e Margarethe),⁸ sendo muito admirado por Ludwig Wittgenstein. De notar, também, que Labor foi aluno de Edward Hanslick, nos cursos de história da música em Viena. Não surpreende, por isso, a influência que os escritos críticos de Hanslick⁹ e, nomeadamente, a obra *O belo musical*,¹⁰

que costumávamos ouvir em Cambridge. Wittgenstein: Mas é característico que, justamente quando os meios de reprodução técnica estão cada vez mais desenvolvidos, haja cada vez menos pessoas que saibam como a música deve ser tocada.» DRURY, *The Danger of Words* (ver nota 1), p. 163.

⁶ De referir que Brahms teve uma estreita relação de convívio, tanto de amizade como de pedagogia, com os Wittgenstein, com ante-estreias de várias obras no palácio de Josefine Oser (tia de L. Wittgenstein) e de Karl Wittgenstein (pai de L. Wittgenstein). Ver neste sentido, AVINS, Styra AVINS, «Brahms in the Wittgenstein homes: A memoir and letters», in AAVV, *Brahms in the Home and the Concert Hall: Between Private and Public Performance*, editado por Natasha Loges e Katy Hamilton (London, Cambridge University Press, 2014), pp. 221-55.

⁷ Antonia SOULEZ, *Au Fil du Motif. Autour de Wittgenstein et de la musique* (Sampzon, Éditions Delatour France, 2012), p. 35: «Josef Labor, músico e compositor prematuramente cego, nasceu na Boémia em Horowitz [...] tendo seguido o ensino de história da música de Hanslick em Viena [...]. Prosseguiu os seus estudos de piano tendo por mestre, no conservatório de Viena, Simon Sechter, professor de Bruckner [...]. Teve uma carreira de pianista e de organista [...] tendo sido considerado como o melhor da Áustria. [...] Irá ser, também, professor de A. Schoenberg, posteriormente a partir de 1861.»

⁸ Nas conversas com Wittgenstein, Drury alude a Labor, referindo: «Eles tinham um amigo de família que era um organista cego. Este homem conseguia tocar de memória todos os quarenta e oito prelúdios e fugas de Bach. Isto, ele [Wittgenstein] pensava que era uma coisa notável. O pai de Wittgenstein tinha um órgão que fora construído como presente para este amigo. Quando a Quarta sinfonia de Brahms foi executada pela primeira vez este organista encontrava-se entre a audiência e depois da execução disse a Brahms: "Foi um cânone audacioso à décima terceira (intervalo) que tentaste no último andamento" ao que Brahms respondeu: "Só tu poderias ter notado isso".» Drury, *The Danger of Words*, (ver nota 1), p.136.

⁹ Eduard HANSLICK. *Vienna's Golden Years of Music 1850-1900*, traduzido por Henry Pleasants III (New York, Simon and Schuster, 1950).

¹⁰ Eduard HANSLICK, *Do belo musical*, traduzido do alemão por Artur Morão (Lisboa, Edições 70, 1981), p. 42.

terão tido no jovem Wittgenstein,¹¹ neste ambiente aristocrático de *fin-de-siècle*. A visão da cultura vienense oitocentista tem, nas suas próprias palavras, uma apresentação:

Aquilo que pertence a um jogo de linguagem é toda uma cultura. Ao descrever o jogo musical temos de descrever se as crianças dão concertos, se as mulheres ou se só os homens os fazem [Se as crianças são ensinadas por adultos que vão a concertos, etc, que as escolas são como são, etc – R.]. Nos círculos aristocráticos de Viena as pessoas tinham [um certo] gosto, que depois penetrou nos círculos burgueses e onde as mulheres entraram para os coros.¹²

Wittgenstein pertence, pois, a um século – no qual assistimos ao acme e à metamorfose do sistema tonal como o aparecimento de novas linguagens musicais¹³ – em que a música é o centro de uma actividade cultural intensa e a prática musical impregna a vida familiar aristocrática. De facto, a textura musical oitocentista impregnou todo o seu pensamento e gosto musical e, por isso, o lamento por «cada vez menos pessoas [saberem] como a música deve ser tocada»¹⁴ e a sua rejeição de toda a música pós-Brahms, a música moderna, pela qual sentia «a maior desconfiança [por] não compreender a sua linguagem»¹⁵ aliada também a uma sensibilidade auditiva que não suporta «o som da maquinaria».¹⁶ O que está presente nesta rejeição da música é o *Zeitgeist* dos *tempos modernos*, como dá nota esta observação: «[o] espírito desta civilização cuja expressão é a indústria, a arquitectura, a música e o fascismo e o socialismo do nosso tempo, é um espírito que me é estranho e detestável».¹⁷ Ao filósofo não foi «possível eliminar aquilo que, na sua infância, um homem absorve no seu sangue com o ar do tempo [mesmo sabendo] que aquele mundo [o de *fin-de-siècle*] era um castelo no ar».¹⁸ De facto, o império Austro-Húngaro dissolveu-se com a Primeira Guerra Mundial,

¹¹ Não há nenhuma referência a Hanslick no espólio [*Nachlass*] de Wittgenstein. No entanto, existe uma correspondência (um agradecimento pela preocupação demonstrada em relação à sua saúde) entre Hanslick e a mãe de Wittgenstein, em que é patente a convivalidade com os Wittgenstein. Sigo aqui Béla SZABADOS, *Wittgenstein as Philosophical Tone-Poet: Philosophy and Music in Dialogue* (Amsterdam - New York, Editions Rodopi, 2014), pp. 43-4.

¹² Ludwig WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas*, traduzido por Miguel Tamen (Lisboa, Cotovia, 1991), §26.

¹³ Sendo a tonalidade um contínuo na tradição musical, «uma espécie de meditação colectiva na natureza harmónica do próprio tom», como bem refere Roger Scruton (Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford, Clarendon Press, 1997), p.24), no entanto, para Wittgenstein este é o último século de uma tradição tonal que toma como «alta cultura». De assinalar o gesto de repúdio de Wittgenstein pelas novas linguagens e desenvolvimentos estético-musicais nos finais do século XIX e século XX, que o leva a determinar o século em que vive como o de uma época da deterioração, tendo como primeiro exemplo (entre os muitos que dará) a deterioração da tradição tonal. Atente-se na sua afirmação nas *Aulas conversas*: «Podemos formar uma imagem daquilo a que se pode chamar uma alta cultura, e.g., a música alemã do século passado e do século anterior, e aquilo que acontece quando esta se deteriora [...]» WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas*, (ver nota 12), p. 25.

¹⁴ Lembrar, a este respeito, a nota 5.

¹⁵ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 109 204: 6-7.11.1930], p. 9.

¹⁶ DRURY, *The Danger of Words* (ver nota 1), p. 112: «Com Brahms, a música chegou a um ponto final e até mesmo em Brahms eu posso começar a ouvir o som da maquinaria.»

¹⁷ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 109 204: 6-7.11.1930], p. 98.

¹⁸ Stefan ZWEIG, *O mundo de ontem: Recordações de um europeu*, traduzido por Gabriela Fragoso (Lisboa, Assírio & Alvim), 2005, p. 17.

guerra essa em que participou como soldado na frente russa e depois em Itália. Em Monte Cassino, onde será feito prisioneiro, concluirá a sua primeira obra – *O Tratado lógico-filosófico*. É no *Tratado*, com o seu *musikalischer Gedanke*, que teremos a primeira ilustração da importância da estética no seu pensamento e, mais propriamente, da importância das questões conceptuais «&» estéticas, em que o «e» não é somente uma conjunção. Que esta conexão intrínseca seja musical, é o que nos importará nos próximos passos.

As questões conceptuais «&» estéticas ou a relação entre a filosofia e a música

Acontece-me muitas vezes pensar que o cume que eu gostaria de conseguir atingir seria o de compor uma melodia.¹⁹

As questões científicas podem interessar-me, mas nunca realmente me prendem. Apenas questões conceptuais & estéticas têm esse efeito em mim. No fundo, a resolução dos problemas científicos deixa-me indiferente; mas não as outras perguntas.²⁰

Desde os primeiros escritos, que o tema da linguagem ocupa um lugar central no pensamento filosófico de Wittgenstein. À filosofia não pertencerá a descrição do mundo como tarefa, mas, antes, constituir-se-á como uma actividade que tem em vista a clarificação da nossa possibilidade de dizer o mundo. Deste modo, a tarefa do filósofo é uma tarefa elucidatória, tendo como seu mote a clarificação das proposições filosóficas, eliminando as confusões conceptuais, de molde a ilustrar o que permite a expressão do pensamento, a linguagem. Se o *Tratado lógico-filosófico* tem como seu propósito a clarificação da natureza da lógica da linguagem, da proposição – «[t]udo isso se resolveria por si mediante a compreensão da natureza da proposição!»²¹ – a clarificação que se pretende atingir é, não só, uma elucidação das condições da *dizibilidade*, mas, também, uma renúncia às teorias e aos sistemas filosóficos tomados como tentativas de resposta, justificações e explicações dos problemas. Como refere B. McGuinness, «esta renúncia à teoria [...] é consistente com a aversão à retórica na literatura e também com o seu desagrado em relação a qualquer interpretação demasiado enfática de uma obra musical [pois] até o jovem Karajan não conseguia agradá-lo.»²²

¹⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, «Movements of Thought: Diaries 1930-1932»—[10]/ [28.4.30], in *Public and Private Occasions*, editado por James C. Klagge e Alfred Nordmann (Lanham - Boulder - New York - Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, pp. 16-8.

²⁰ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (nota 4), p. 91.

²¹ WITTGENSTEIN, *Cadernos 1914-191*, (nota 3), [25.11.14], p.52.

²² Brian MCGUINNESS, *Approches to Wittgenstein: Collected papers* (London - New York, Routledge, 2002), p. 9. Como um dos exemplos da crítica a Karajan (se bem que anos distantes do *Tractatus*), refira-se a passagem na carta a Helene: «Queria enviar-te o Adagio & Fuga de Mozart no qual há uma bela execução sob a direcção de Busch. Mas já não existe editado. Por isso [envio-te] uma execução de Karajan com todos os característicos erros horríveis.» Ludwig WITTGENSTEIN, *Ludwig Wittgenstein: Briefwechsel*, editado por Monika Seekircher, Brian McGuinness e Anton Unterkircher (Innsbruck,

Será na sua filosofia posterior que a filosofia com actividade elucidatória tomará uma outra direcção, dirigindo-se a uma ontologia que procura estabelecer uma «*Super-ordem*»²³ que oriente o conhecimento, a filosofia. Numa viragem gramatical, contra o essencialismo tractariano, impõe-se «um combate contra o enfeitamento do intelecto pelos meios da nossa linguagem»²⁴ ou seja, uma actividade que vise a cristalização conceptual, como sejam os conceitos «essência», «identidade», «belo».

Neste sentido, a relação entre a música e a filosofia – relação esta muitas vezes rejeitada pela filosofia pelo poder encantatório e, portanto, perigoso, que a música detém tomada como força oposta à racionalidade²⁵ – apresenta-se como fulcral para a actividade filosófica em Wittgenstein. Justamente, é na música que o filósofo vai buscar as imagens poderosas, com a capacidade imagética que lhe é própria, como fonte de crítica e de elucidação, não sendo por isso de estranhar que na sua actividade crítica da linguagem – que «parece destruir tudo o que é *interessante*, isto é, tudo o que é *grande e importante* [a ideia de Belo ou de Justiça] [...]. Mas só destruimos castelos no ar [*Luftgebäude*], libertando o terreno da linguagem em que assentavam»²⁶ – lhe apareça um tema musical:



Brenner-Archiv's Research Institute - University of Innsbruck, 2003), [17. 7. 1949: Wittgenstein/An Helene Salzer]. E, ainda, na carta a Rudolf Koder refere: «Há pouco tempo encomendei, por um amigo, discos da sinfonia em Dó M de Schubert, dirigida por Karajan. A execução, com excepção da primeira frase, é melhor do que qualquer outra que ouvi até hoje, embora também em alguns aspectos não seja boa. Nas [partes] líricas, ele falha. Mas a orquestra soa lindamente. Gosto bastante.» *Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel*. editado por Martin Alber, Brian McGuinness e Monika Seekircher (Innsbruck, Haymon – Verlag, 2000). [13. 7. 1950: Wittgenstein/An Rudolf Koder].

²³ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §97. Note-se que os escritos que constituem as *Investigações filosóficas* correspondem à sua filosofia posterior, o período denominado como «segundo Wittgenstein».

²⁴ WITTGENSTEIN, *Investigações Filosóficas* (ver nota 2), §109.

²⁵ Sobre a importante questão da relação entre filosofia e música, assinala-se os textos de Fernando Gil, «Exemplos Musicais», *A Quatro Mãos - Schumann, Eichendorff e outras notas* (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005), pp. 9-51. No mesmo sentido, João Pedro CACHOPO, «Odysseus and the Song of the Sirens Revisited: Reflections on the Relationship between Music and Philosophy», «*Estes sons, esta linguagem*»: *Essays on Music, Meaning and Society. In Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck (Leipzig, CESEM - Gudrun Schröder-Verlag, 2015), pp. 347-64. Em relação a Wittgenstein (e a esta relação entre filosofia e música) confira-se Joachim SCHULTE, «Wittgenstein on Philosophy as Poetry», *Morphology: Questions on Method and Language*, editado por Diana Soeiro e Nuno Fonseca (Bern, Peter Lang, 2013), pp. 347-69.

²⁶ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §118.

Este deve ser o final de um tema, o qual não consigo situar. Ocorreu-me, hoje, ao pensar no meu trabalho filosófico em que disse para mim próprio: ‘I destroy, I destroy, I destroy...’²⁷

Na expressão de *movimento de pensamento* [*die Gedankenbewegung*] encontramos o gesto – expressão – que destrói e que cria em simultâneo novas figuras, novas situações e contextos, que permitem ter «visões de um objecto visto de diferentes ângulos».²⁸ À cristalização conceptual, opõe Wittgenstein a vaguidade e a fluidez dos conceitos, perspectivas, como um dos modos de apresentação daquilo que não tem um contorno definido, e não será despiciente que a partitura seja referida também como indeterminação, vaguidade,²⁹ pois a partitura, a obra do compositor, tem um rosto cujo contorno será dado por cada intérprete, adquirindo assim, sempre, uma nova fisionomia. Aspecto fértil, este, para o intérprete musical que nunca dará por concluída a obra do compositor.

Deste modo, no estilo wittgensteiniano, a fabricação de comparações, analogias, será uma constante – pois «um bom símile [*Gleichnis*] refresca o intelecto [*Verstand*]]³⁰ – pondo em relevo o entrelaçamento entre as *questões conceptuais & estéticas*, as únicas questões que têm o poder de o atraírem e o prenderem.

Um dos exemplos desta rica conexão entre o conceptual e o estético apresenta-se na relação entre matemática e música: «[a] correspondência *exacta* de uma transição correcta, convincente na música e na matemática».³¹ Sem dúvida que o cálculo matemático partilha do mesmo método organizativo que caracteriza a abstracção da música, mas também uma *musicalidade* – a das transições e das passagens – que são afins ao processo composicional e matemático, musicalidade essa que está no centro da criação e construção de um tema. É a esta *construção* que alude Wittgenstein numa

²⁷ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 154 21v:1931], p. 19. Para a consulta de uma sugestão de transcrição deste tema por Fabian Dahlström veja-se «nota 1» das *Vermischte Bemerkungen*, p. 101.

²⁸ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 109 204:6-7.11.1930], p. 9.

²⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Wittgenstein Lectures, Cambridge 1930-1933: From the notes of G.E. Moore*—[Lent Term, 1933], editado por David Stern-Gabriel Citron-Brian Roger (Cambridge, Cambridge University Press, 2016), p. 302: «Primeira nota: (que eu ainda não tinha dado conta) era a ideia de que um “quadro” [*picture*] é vago: por exemplo a partitura é um “quadro” da música.» Estamos no início da viragem gramatical e está já presente a ideia de vaguidade que terá uma outra formulação nos seus *Últimos escritos*: «[a] grande dificuldade nesta investigação é encontrar um modo de apresentação para a vaguidade.» Ludwig WITTGENSTEIN, *Últimos escritos sobre a filosofia da psicologia*, traduzido por António Marques-Nuno Venturinha-João Tiago Proença (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007), §347.

³⁰ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 105 73:1929], p.3.

³¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik* —[III—1939-1940], (Werkausgabe in 8 Bänden — Band 6) (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984¹, 1994), p. 192. Desde o princípio da sua viragem gramatical, no início dos anos trinta, que o problema dos fundamentos na matemática é colocado em questão com uma forte contestação em Wittgenstein. Afastando-se do tom tractariano, e de uma teoria (lógica) que fundamente a matemática, é já em 1930, nas discussões com Schlick e Waismann, que afirmará: «Uma teoria não tem valor. Uma teoria não me dá nada.» Wittgenstein, *apud* Ray MONK, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (New York, Penguin Books, 1991), p. 304. Estamos no ponto decisivo de abandono e de crítica ao pensamento tractariano, dando-se início à sua filosofia posterior. Como refere Ray MONK, «A maior parte das suas discussões com Waismann e Schlick [...] foi ocupada com uma explicação de como este princípio [a falta de valor de uma teoria] se aplica à filosofia da matemática. Desde que possamos usar corretamente os símbolos matemáticos — desde que possamos aplicar as regras — não é necessária uma ‘teoria’ da matemática.» MONK, *Ludwig Wittgenstein*, p. 306.

passagem que vai ao encontro deste processo criador, numa crítica a Bertrand Russell e ao problema da verdade da matemática. Novamente, é à música que toma como esteio:

Pega num tema como o de Haydn (Coral de StºAntónio), e pega numa parte de uma das variações de Brahms que correspondem à primeira parte do tema, e começa a tarefa de construir [*konstruieren*] a segunda parte da variação no estilo da primeira parte. Este é um problema do mesmo género dos problemas matemáticos.³²

É este o género de *Gedankenexperimente* que Wittgenstein pratica, *movimentos imaginativos*, em que não se trata *apenas* de analogias musicais, mas, antes, é o próprio pensamento em acção enraizado numa experiência musical a que assistimos. O elemento criativo está à vista: somos confrontados com uma situação fora do âmbito regular (no caso, as experiências matemáticas) e é requerida uma experiência de outra ordem não argumentativa, mas experimental, no caso, a da composição musical com os seus elementos do âmbito da sensação auditiva.

Também na própria explicitação da noção de regra, outros movimentos imaginativos – situações quotidianas de um intérprete musical – são dados a ver: o argumento de se seguir uma regra, num jogo de linguagem, obedece a experimentos de pensamento do intérprete musical. Destarte, não se toca de qualquer modo: «quando tocas, não tocas de *qualquer modo*, tocas de um modo particular, fazes aqui um “crescendo”, ali um “diminuendo”, uma cesura neste lugar, etc».³³ Outros experimentos podemos acrescentar, como por exemplo, os que dizem respeito à noção de pensamento e compreensão ou à problemática da expressão:

Chamamos de facto, muitas vezes «pensar» ao acto de acompanhar uma frase com um processo mental; ao acompanhamento não chamamos «pensamento». – Pronuncia uma frase e pensa-a; Pronuncia-a compreendendo! – A seguir não a pronuncias e fazes só aquilo com que acompanhaste a frase ao pronuncia-la compreendendo! – (Canta esta música com expressão! A seguir não a cantas, mas repetes a expressão! – E também aqui se podia repetir alguma coisa; como, por exemplo, oscilações do corpo, respirar mais devagar e mais depressa, etc.³⁴

Uma pessoa pode cantar uma canção com expressão e sem expressão. Então porque não deixar de

³² Na analogia em questão – o experimento musical (neste caso o do compositor) – é-nos dado a ver o seu construtivismo: o matemático constrói conexões entre os conceitos, inventando como o compositor, sem que haja um dado prévio, um fundamento. Como também enuncia Christianne Chauviré, «o essencial das matemáticas consiste assim em regras produzidas com ajudas de outras regras anteriormente adoptadas.» Christianne CHAUVIRÉ, *Ludwig Wittgenstein* (Paris, Seuil, 1989), p. 153. Veremos, num passo adiante, como a gramática das regras prescindirá também do seu fundamento, na sua filosofia posterior.

³³ Ludwig WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books* (Oxford, Blackwell, 1998), II, [17], p. 166.

³⁴ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §332.

parte a canção – poderíamos ter ainda a expressão?³⁵

Como se pode explicar o que é o “tocar expressivo?” Certamente que não o é por meio de algo que acompanha o tocar. – O que é necessário para a explicação? Poder-se-ia dizer: uma cultura.³⁶

Ou ainda, e de uma forma que integra explicitamente as questões da interpretação musical – o que é pensar ou a problemática da significação (da palavra) e sentido (da música):

Falar pensando e falar sem pensar é comparável a tocar uma peça de música pensando e tocar uma peça de música sem pensar.³⁷

Poder-se-ia tocar um minueto uma vez e tirar muito do facto e tocar o minueto uma segunda vez e não tirar nada desse facto. Mas não se segue que aquilo que se tira do minueto seja então independente do minueto. Cf. o erro de pensar que a significação [*meaning*] ou o pensamento é apenas um acompanhamento da palavra e que a palavra não interessa.³⁸

Quisemos, neste ponto, fazer um breve contorno dos experimentos do pensamento de Wittgenstein que obedecem a um enraizamento profundo no fenómeno da interpretação musical. Para o intérprete musical, estes experimentos musicais – a noção da partitura como uma vaguidade, a aplicação da regra, a problemática da expressão, – obrigam-no a confrontar-se com um género de questões que não têm uma resposta fácil e, por isso mesmo, devem ser problematizadas. Por exemplo, pensar com Wittgenstein a noção de regra dentro de um jogo de linguagem (e como exemplo de uma regra pode-se pensar na noção do tempo certo, no *allegretto* da «Marcha turca» de Mozart) abre perspectivas e razões que são importantes para o fenómeno da interpretação musical. Ao mesmo tempo, quisemos dar visibilidade à trama, entre o conceptual e o estético, urdida pelo filósofo, sem nenhuma preocupação cronológica em relação ao seu pensamento – a relembrar, sempre, que as suas principais intuições lhe chegaram muito cedo.³⁹ Vejamos, agora, de uma forma mais aprofundada a influência da música nos seus *Gedankenbewegungen*, numa primeira instância no *Tractatus* para, seguidamente, nos seus escritos posteriores – publicados após a sua morte, nomeadamente o conjunto de anotações que constitui não só o album das *Investigações filosóficas*, como também os *Últimos*

³⁵ WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas* (ver nota 12), IV, §2, p. 60.

³⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *Fichas/Zettel*, traduzido por Ana Berhan da Costa (Lisboa, Relógio d'Água, 1981), §164.

³⁷ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §341.

³⁸ WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas* (nota 12), IV, §2, p.60. [trad. mod.]. O termo em inglês – *meaning* – presta-se à sua utilização quer no que diz respeito à palavra, quer ao minueto, abrangendo, portanto, a significação e o sentido que aqui estão em causa.

³⁹ WITTGENSTEIN: «As minhas ideias fundamentais ocorreram-me logo muito cedo, na vida», cit. in DRURY, *The Danger of Words* (ver nota 1), p. ix.

escritos da filosofia da psicologia – retomarmos as questões estéticas que estes experimentos musicais lhe suscitaram e que, por ora, deixamos em suspenso.

O pensamento musical: Hanslick e o *Tractatus*

A clarificação da expressão da linguagem tem como condição, no *Tractatus*, mostrar a estrutura lógica que habita a linguagem, estando o seu enfoque direccionado para a problemática da significação: se é *na* linguagem que toda uma relação com o mundo se estabelece, importa saber quais são as condições de possibilidade desse *dizer* do mundo, numa correspondência intrínseca com a estrutura do real. A elucidação do modo como a linguagem funciona versará, deste modo, sobre a essência da sua dizibilidade, essência essa tomada como natureza lógica, condição desse dizer, que permitirá a dissolução das «mais fundamentais confusões (de que toda a filosofia está repleta)». ⁴⁰ Como já referimos, a filosofia será assim uma actividade crítica da linguagem, fornecendo-nos a prova da validade da expressão do pensamento, isto é, constituir-se-á como um exame que põe a descoberto a «má compreensão da lógica da nossa linguagem». ⁴¹ É já nas suas notas preparatórias ao *Tractatus* – *Os Cadernos 14-16* – que encontramos esta problematidade da natureza da lógica, da sua essência, numa conexão estreita com a lógica musical, a essência da música. Refere Wittgenstein que «[o] conhecimento da natureza da lógica levará, por isso, ao conhecimento da essência da música». ⁴² De facto, a lógica, como condição da possibilidade da linguagem, apresenta-se como uma possibilidade imanente, essência da linguagem que lhe é constitutiva intrinsecamente e, portanto, possibilitando um isomorfismo entre linguagem e mundo, noção central na tese tractariana. Inscreve-se, assim, numa concepção da autonomia da linguagem no âmbito de um formalismo – entenda-se aqui uma crítica a uma metalinguagem que servisse como referência. A este pensamento formalista, anti-referencialista, não será estranho o pensamento hanslickiano e a sua tese de autonomia da música, cuja essência não está fora de si-própria. ⁴³

Efectivamente, em Hanslick encontramos uma defesa da autonomia da música, com a correspondente recusa do elemento representativo, seja a um referencial à natureza exterior, seja ao mundo interior romântico ou à metafísica schopenhaueriana (como uma metalinguagem da

⁴⁰ WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico* (ver nota 2), [3.324].

⁴¹ WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico* (ver nota 2), «Prefácio», p. 27.

⁴² WITTGENSTEIN, *Cadernos 1914-1916* (ver nota 3), [Ms 102: 7.12.15, p. 66r].

⁴³ A relembrar que o formalismo hanslickiano constitui-se como uma reacção à concepção da música herdada do romantismo alemão que, ao mesmo tempo que colocava a música como uma arte ao lado das belas-artes e da poesia, defendia o sentimento como aquilo que, justamente, determinaria a esfera de autonomia da música, enquanto arte. É como crítica a esta concepção que Hanslick irá formular uma nova noção de autonomia: «Como conteúdo da música mencionou-se, com bastante unanimidade, toda a gama de sentimentos humanos, porque neles se julgava ter encontrado o contraste da determinidade conceptual e, por conseguinte, a distinção exacta do ideal das artes plásticas e poética. Os sons e a sua combinação artística seriam, pois, unicamente o material, o meio de expressão, com que o compositor representa o amor, a coragem, a devoção, o arrebatamento.» HANSLICK, *Do belo musical* (ver nota 10), p. 23.

interioridade do mundo). Um limite, portanto, é colocado à representação na música e também a conteúdos emotivos. Deste modo, o sentimento específico será concebido como um efeito inerente à esfera psicológica, sendo excluído da esfera estética como seu conteúdo ou significação. A música – e a música instrumental por excelência – é por si-própria expressiva, forma e conteúdo ao mesmo tempo, numa afirmação clara da sua própria autonomia. Como nota Paulo Ferreira de Castro, «deve ter parecido óbvio a Wittgenstein que ambas, música e linguagem, tivessem igualmente de responder perante a lógica – à única e mesma lógica [...]»⁴⁴ A raiz musical do pensamento wittgensteiniano assenta, assim, numa convergência com a tese hanslickiana de autonomia musical de uma forma evidente na sua filosofia primeira, a do *Tractatus*.

O formalismo musical de Eduard Hanslick rejeita, como já afirmámos, qualquer ideal de um absoluto ou de um sentimento, que se constitua numa exterioridade à própria natureza da obra musical, donde o seu mote célebre, em relação à música – como «formas sonoras em movimento» [*tönend bewegte Formen*].⁴⁵ A realização peculiar da forma na música afirmará o jogo harmonioso das faculdades, o jogo do espírito que se contempla a si-próprio na sua auto-reflexividade. É esta auto-reflexividade que enforma a asserção da natureza da música como *tönend bewegte Formen*, implicando, por conseguinte, a rejeição do carácter representativo da linguagem musical ou do mundo subjectivado do criador da obra (como característica do romantismo). Em linha com o formalismo kantiano, a relação com a forma pura da obra é, deste modo, explicitada por Hanslick:

O conceito da «forma» acha na música uma realização inteiramente peculiar. As formas constituídas por sons não são vazias, mas cheias, não são simples delimitação de um vazio, mas espírito que se configura a partir de dentro. [...] Há um conhecimento profundo em falar-se de «pensamentos» também nas obras sonoras [...].⁴⁶

Ao pensamento musical acrescenta-se a *intuição musical* enquanto o *acto de ouvir atento*, como escutar o que *entra pelos ouvidos* tal como o *ver diante dos olhos*: as linhas, as vozes, e não procurar o conteúdo incerto de um sentimento específico, um *Gefühl*. Hanslick referirá, numa afinidade ao tom tractariano:⁴⁷

Mas expressar significa produzir clara e intuitivamente um conteúdo, pô-lo diante dos nossos olhos.

⁴⁴ Paulo Ferreira de CASTRO, «Wittgenstein's Music: Logic, Meaning, and the Fate of Aesthetic Autonomy» (Ph.D. dissertation, Holloway University of London, 2006), p. 228.

⁴⁵ HANSLICK, *Do belo musical* (ver nota 10), p. 42.

⁴⁶ HANSLICK, *Do belo musical* (ver nota 10), p. 44.

⁴⁷ WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico* (ver nota 2), «Prefácio», p. 27: «Todo o sentido do livro [*Tractatus*] podia ser resumido nas seguintes palavras: o que é de todo exprimível, é exprimível claramente [...]»

Como pode então considerar-se o expressado por uma arte aquilo que, enquanto seu elemento mais incerto e ambíguo [o *Gefühl*], está submetido a uma eterna disputa?⁴⁸

Sem dúvida que o conhecimento que Wittgenstein tinha do pensamento hanslickiano (que como já referimos fazia parte não só do seu meio familiar, mas dos debates musicais à época do surgimento d'*Do Belo Musical*) está presente na sua concepção da autonomia da linguagem, em que a lógica musical e a lógica da linguagem se intrincam de uma forma vital. O formalismo tratctariano apoiar-se-á na constituição interna da música como símile da constituição interna da linguagem.⁴⁹ A música expressa por lhe ser constitutiva uma lógica de relações (as relações tonais na esfera do tonalismo), não necessitando, por isso, de um ponto exterior, um referente. Antonia Soulez irá bem notar que «[é] pois a uma certa lógica que o exemplo da música é capaz de [...] reenviar na medida em que ela [a música] visa “a verdade”». ⁵⁰ De notar, que a partir da emancipação da música instrumental – e da ausência da «necessidade» da palavra quer em forma de poema ou em forma de ideia – a natureza da música ganha o seu relevo como «pensamento». O *pensamento musical* irá, assim, possuir a sua própria objectividade e é das suas leis – o ser da verdade freguiano⁵¹ – que se ocupa a lógica musical. Wittgenstein irá, por isso, assimilar esta noção de «pensamento» ao seu pensamento musical (*der musikalische Gedanke*). No *Tractatus*, as questões da linguagem ao articularem-se em torno da própria concepção formalista da linguagem musical, relacionando a estrutura, lógica interna da música, com o seu próprio conteúdo, recupera assim a noção hanslickiana de *interne Beziehungen* para, justamente, reclamar uma autarcia para a linguagem. Deste modo, fará apelo à noção central de relações internas [*interne Beziehungen*], como o que percorre a tessitura da linguagem, tendo em vista afastar qualquer pretensão a uma exterioridade à linguagem, a uma metalinguagem. Atente-se no modo como Wittgenstein explicita esta noção em termos musicais:

O disco fonográfico, o pensamento musical [*der musikalische Gedanke*], a notação musical, as ondas sonoras, todos eles estão uns para os outros naquela relação interna de representação figurativa que é a que existe entre a linguagem e o mundo. A construção lógica é comum a todos eles.⁵²

⁴⁸ Hanslick, *Do Belo Musical* (ver nota 10), p. 30. [trad. mod.].

⁴⁹ Paulo Ferreira de Castro realça que «Wittgenstein, como bom vienense, pode ter derivado da afirmação de Eduard Hanslick que a forma musical deve ser entendida como “espírito que se configura a partir de dentro”». Paulo Ferreira de CASTRO, «Does the Ineffable Make Sense? Wittgenstein, Jankélévitch and the Question of Musical Meaning», in *Estes sons, esta linguagem’: Essays on Music, Meaning and Society. In Honour of Mário Vieira de Carvalho*, editado por Gilbert Stöck, Paulo Ferreira de Castro e Katrin Stöck 2015, pp. 333-46, p. 334. Ver CASTRO, «Wittgenstein’s Music» (ver nota 44).

⁵⁰ SOULEZ, *Au Fil du Motif* (ver nota 7), p. 57.

⁵¹ Não cabe neste artigo uma determinação da influência da lógica de Fregue em Wittgenstein, e em particular no *Tractatus*, com entrelaçamentos com a lógica musical.

⁵² WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico* (ver nota 2), [4.014].

Ora, esta noção de relações internas tractarianas é referida por Hanslick como o «íntimo das obras [sendo] a partir das leis do seu próprio organismo [que se poderá] explicar *que* conteúdo é o seu [o íntimo da obra], *em que* consiste a sua beleza.»⁵³ Estas *leis do próprio organismo musical* fundam as conexões e afinidades electivas misteriosas que habitam a música:

Todos os elementos musicais se encontram entre si em conexões e afinidades electivas misteriosas, fundadas em leis naturais. Estas afinidades electivas, que dominam o ritmo, a melodia e a harmonia de um modo invisível, exigem o seu cumprimento na música humana e qualificam de arbitrária e feia toda a combinação que lhes é contrária.⁵⁴

As afinidades electivas exprimem, pois, a inteligibilidade do tema musical, as suas conexões, que Hanslick referirá como uma «conveniência intrínseca» [*die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung*]:

A beleza de um simples tema independente manifesta-se, no sentido estético, com aquela imediaticidade que não suporta qualquer outra explicação a não ser, quando muito, a conveniência intrínseca da manifestação [*die innere Zweckmäßigkeit der Erscheinung*], a harmonia das suas partes, sem referência a um terceiro que exista no exterior.⁵⁵

⁵³ HANSLICK, *Do belo musical* (ver nota 10), p. 19: «Há quem se aferre ao efeito incerto dos fenómenos musicais em vez de penetrar no íntimo das obras e de, a partir das leis do seu próprio organismo, explicar *que* conteúdo é o seu, *em que* consiste a sua beleza.»

⁵⁴ HANSLICK, *Do belo musical* (ver nota 10), p. 44.

⁵⁵ HANSLICK, *Do belo musical* (ver nota 10), p. 45. [trad. mod.]. Artur Mourão, na sua tradução de ‘finalidade sem fim’ (*die innere Zweckmäßigkeit*) da estética kantiana, emprega a expressão «conveniência intrínseca». Seguimos a sua tradução por se adequar ao pensamento de «articulação lógica e musical» seguido no *Tractatus* e não se perder também o alcance kantiano de uma «finalidade sem fim». De facto, o conceito de «finalidade» compreende que num fenómeno exista uma harmonia (*Übereinstimmung*) entre a forma e as coisas (Immanuel KANT, *Crítica da razão pura* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994), p. 197, [B74-75; B146-148; B185-186;]). Assim, para esta harmonia existir tem de haver um encadeamento, uma ligação conveniente entre a forma e o fundamento da realidade desse objecto (o seu conceito). Deste modo, o conhecimento de um objecto implica um conceito *a priori* ao qual o modo de representação do ser é subsumido, implica um fim. Ora, a forma ou a existência de um ser, de uma singularidade, não admite essa subsunção. Mas a necessidade de uma harmonia, de uma conveniência mantém-se mesmo que não haja um fim. A forma de uma obra de arte (de um tema musical) dá-se na sua reflexão, «[...] no poder reflexivo do juízo. Pois não se pode atribuir tal coisa [a forma] aos produtos da natureza, como a relação da natureza neles com fins, mas só se pode usar este conceito para reflectir sobre eles no que diz respeito à conexão dos fenómenos neles» (Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, [XXVIII] (Berlin Verlag, 1922), p. 17). Na *Crítica da faculdade de Julgar*, Kant enuncia que «[e]m todas as belas-artes o essencial consiste na forma, que é final para a observação e para o acto de julgar» (KANT, *Kritik der Urteilskraft*, §52). Neste sentido, a determinação da beleza de um tema musical pressupõe que o fim só possa ser encontrado no jogo das faculdades do espírito (entendimento e a imaginação, jogo esse que constitui o poder reflexivo do sujeito) e nessa reflexão, que não nos dá nenhum conhecimento do objecto (nenhuma apreensão técnica é possível), descobre-se uma harmonia (a *Übereinstimmung*), uma «conveniência intrínseca», que funda o acordo entre as duas faculdades. O poder reflexivo – a faculdade de julgar – descobre uma relação entre as duas faculdades, isto é, descobre que é estabelecido um acordo mútuo, um jogo harmonioso e é esse acordo que não pode senão ser sentido (e não explicado). O que está aqui em causa é o juízo estético que não é explicativo, mas reflexivo, em que o seu «princípio determinante não é um conceito, mas o sentimento (do sentido interno) do acordo do jogo das faculdades do espírito, na medida em que este não pode senão ser sentido.» (KANT, *Kritik der Urteilskraft*, §15). Confira-se ainda na *Kritik der Urteilskraft* os §§10 e 11. Ainda sobre a relação entre o pensamento hanslickiano e a estética kantiana confira-se Hanne APPELQVIST, «Form and Freedom: The Kantian Ethos of musical formalismo», *The Nordic Journal of Aesthetics*, 40-41 [2010-2011], pp. 75-88.

A «conveniência intrínseca da manifestação», isto é, os sons na sua conformação, tem logo inerente um elemento que permite a distinção em relação a uma sequência sonora por agradável que seja – um som que se sucede a outro num trinado de um pássaro. Por sons numa conformação, entende Hanslick o que faz a música ser música, isto é, os tons – *Töne*.⁵⁶ Ora, o que é um tom? O alcance musical da questão das relações internas em Wittgenstein entrelaça-se com a resposta a esta questão.

As formas sonoras movem-se e este *movimento* não é um movimento sonoro qualquer – tem uma direcção que se ouve. Por si próprios, os sons – como pura manifestação sonora – não sobem, nem descem, nem se organizam num modo da espacialidade sonora, ou seja, não vão para lado nenhum, não têm direcção. Mas pela música, experienciamos, de facto, um espaço sonoro organizado e, por um acto imaginativo, ouvimos os sons a irem uns em direcção a outros, antecipando e preenchendo esse encontro – já sabemos como vai terminar, por exemplo, no «fechamento» de uma cadência. Os sons, ao responderem uns aos outros, ultrapassam a mera causalidade de uma sequência sonora, e é esta «conveniência intrínseca» que se mostra na passagem de uma sequência a uma articulação com vida própria, transformando-os em sons musicais, em tons. Como refere Scruton, «[o] nosso sentido de uma sintaxe musical não é uma substituição gradual de componentes sintacticamente equivalentes, mas antes um contexto de *afinidade* entre tons. Certos elementos pertencem uns aos outros [...]»⁵⁷ Harmonia (*ἀρμονία*) ou trama invisível, em palavras de Heraclito,⁵⁸ têm várias traduções na harmonia musical como é o caso da lei da «progressão harmónica» que nos faz perceber a condução – o movimento – do tema musical, assim como a «modulação» ou a «resolução à tónica», elementos musicais que, na sua «conveniente» articulação, nos permitem a compreensão musical. O que preside, como fundamento a esta articulação, a *conveniência intrínseca da manifestação*, são certas «leis básicas primitivas que a natureza implantou na organização do homem e nas manifestações sonoras externas.»⁵⁹ Também Novalis referirá que «[as] relações musicais parecem-me ser, na verdade, as

⁵⁶ O termo «Ton» em alemão tem vários usos sendo, por isso, problemática a sua tradução. Por um lado, é o som que se ouve em termos acústicos, por outro, refere-se à nota musical e ainda ao tom no sistema da tonalidade; numa outra acepção, à qualidade tímbrica dos instrumentos, ou do tom na linguagem e, ainda, em relação às cores (*Farbton*). Wittgenstein emprega o termo «Ton» com todas estas variantes, dependendo do contexto. A opção pela tradução de «Ton» por tom, numa conexão explícita com o sistema tonal, tem como fito realçar as questões harmónicas, levando em conta que Wittgenstein também o emprega, ao longo dos seus escritos (conjuntamente, é claro, com as outras acepções), no mesmo sentido. Deixamos alguns exemplos nos manuscritos [Mss] do *Wittgenstein's Nachlass*: «O mesmo acontece quando dizemos que um tom [*ein Ton*] está em harmonia com outro. É absurdo (não falso) dizer que a terceira de Dó está em uníssono com Dó.» [MS 108–89 [4], 13/12/1929 – 9/8/1930; Ainda no mesmo sentido, MS 115–255 [3] (já em 1933): «Quando ouvimos uma escala, dizemos que após cada □ sete notas [*Tönen*] se repete a mesma nota [*Ton*]; [note-se aqui o uso da palavra no sentido de nota]. Se nos perguntassem porque é que chamamos ao □ o “mesmo” tom, talvez respondesse: «É um dó outra vez». Mas não é isso que eu quero ouvir, pois eu perguntaria: «Porque é que chamas a este tom “c” outra vez?» [*Ton wieder ‘c’?*]. (□ – transcrição do MS). *Wittgenstein's Nachlass*: The Bergen Electronic Edition (Bergen & Oxford, The Wittgenstein Archives at The University of Bergen - OUP, 2000).

⁵⁷ SCRUTON, *The Aesthetic of Music* (ver nota 13), p. 186.

⁵⁸ Heraclito, fragmento 207: «Uma trama [*ἀρμονία*] invisível é mais poderosa que uma visível» *apud* G. S. KIRK, J. E. RAVEN, M. SCHOFIELD, *Os filósofos pré-socráticos*, traduzido por Carlos Alberto Louro Fonseca (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994⁴), pp. 198-9.

⁵⁹ HANSLICK, *Do belo musical* (ver nota 10), p. 44. [trad. mod.].

relações fundamentais da Natureza.»⁶⁰ Estas leis, tomadas como naturais por Hanslick, constituem, assim, um *comum* à natureza auditiva do humano e à natureza da manifestação sonora. De facto, a progressão das várias harmonias exemplifica o que se entende por sintaxe musical, como não apenas o que está «certo» ou «errado» na relação de um acorde com o que lhe antecede e o que lhe sucede (como, por exemplo, nas suas funções harmónicas dentro de uma tonalidade), mas também a envolvimento no contexto maior de uma tonalidade com as outras harmonias. A noção de movimento é crucial para percebermos o que são as relações internas na música e, logo, para compreendermos o aspecto central que esta noção desempenha no pensamento do *Tractatus*. Se o movimento musical é inexplicável e inexprimível, no entanto, nós ouvimos um som que se prolonga no outro – ele mostra-se à percepção auditiva. Sem movimento – esta força que nos move *movendo* os sons – não haveria música, pois não haveria uma articulação entre uma expectativa e um preenchimento. Os tons têm, assim, a sua força própria e ouvi-la – a essa força – constitui o «objecto intencional da percepção musical.»⁶¹ Pertence, assim, à música – como sua propriedade interna – a sua articulação em tons. A noção de tonalidade (distinta de uma série acústica) é central na concepção da articulação musical.

Percebemos, agora, porque Wittgenstein no *Tractatus*, dada a imersão na música em que vive o seu pensamento, efectua uma comparação tão intensa entre a arquitectura da proposição – a sua articulação – e o tema musical, cuja ordem se exprime na organização formal dos tons. É a esta articulação na música que se refere Wittgenstein ao efectuar a analogia da proposição com o tema musical: «A proposição não é uma mistura de palavras, – (como o tema musical não é uma mistura de notas). [*Wie das musikalische Thema kein Gemisch von Tönen.*] A proposição é articulada.»⁶² O que está em causa, na noção de articulação lógica exibida entre os elementos da proposição, num paralelismo com a lógica da estrutura interna exibida pela música, é a articulação como um elemento que convém – no sentido da *innere Zweckmäßigkeit* – e que não pode ser de outro modo: estas relações internas, que *se mostram*, não se dizem, e esta *indizibilidade* é a condição de sentido da proposição, isto é, permitirá um discurso sobre os factos do mundo. O que está aqui em questão são as relações de necessidade presentes na lógica musical e na lógica da linguagem. Mais do que uma harmonia, há uma necessidade constitutiva de ouvir «desta forma» e de nos exprimirmos deste modo: no âmbito do formalismo tractariano, «[o] conhecimento da natureza da lógica levará, por isso, ao conhecimento da essência da música».⁶³

Em relação à linguagem, no *Tractatus*, Wittgenstein introduz um limite em relação à possibilidade da linguagem de dizer o mundo. Assim, a dizibilidade, por proposições, será reservada apenas ao campo

⁶⁰ Novalis, *Fragmentos*, tradução e desenhos de Rui Chafes (Lisboa, Assírio & Alvim, 2000², p. 119: «[die] musikalischen verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur sein.»

⁶¹ SCRUTON, *The Aesthetic of Music* (ver nota 13), p. 20.

⁶² WITTGENSTEIN, *Tratado lógico-filosófico* (ver nota 2), [3.141]. Aqui, claramente, *Tönen* na acepção de notas.

⁶³ WITTGENSTEIN, *Cadernos 1914-1916* (ver nota 3), [Ms 102: 7.12.15, p. 66r].

da experiência quotidiana e das ciências naturais, sendo as proposições da ética e da estética, e da filosofia (que são as questões fundamentais para Wittgenstein), consideradas como pertencendo ao domínio do *Unsinnig*, do sem sentido, por não haver possibilidade de descrição – qual a possibilidade de figuração para expressões como «O nocturno é melancólico» ou «É uma boa pessoa»?

Consequentemente, tais expressões são reconduzidas à ordem do inexprimível, pelo excesso que comportam, e para o qual não há medida.⁶⁴ No *Tractatus*, o problema cardinal da filosofia⁶⁵ – o que pode ser dito, exprimido, na linguagem – atinge na sua proposição [7] o ponto fulcral: «Sobre aquilo de que não se pode falar, o melhor é guardar silêncio.»⁶⁶

A viragem gramatical: Gramática, regra e o jogo de linguagem

Será nos anos trinta, após um interregno de uma década a seguir à publicação do *Tractatus*, que uma viragem na sua investigação da gramática da linguagem se produzirá. Na recusa do formalismo, é uma outra concepção da possibilidade de dizibilidade da filosofia, da ética e da estética, que se apresenta: já não em proposições, mas numa linguagem. A (auto)crítica incidirá, justamente, sobre o essencialismo, numa crítica à visão dogmática da linguagem tractariana. Colocar-se-á em causa a necessidade de um termo comum, de um conceito geral que unifique todas as significações, os modos de ver, os exemplos. A crítica é a uma ontologia que não deixa ver o que pertence à diferença e ao múltiplo, os elos intermédios, os traços dissonantes que são colocados na sombra. Neste sentido, a análise lógica, como o que reconduz ao comum, às definições, às condições necessárias e suficientes de aplicação correcta do conceito, será posta em causa. Nesta viragem em contrapelo ao *Tractatus* é a linguagem – porque *primeiro é o acto* e a palavra é um acto – que é anterior à gramática: «A gramática de uma língua não é registada e só passa a existir depois de a língua ter sido falada por

⁶⁴ A questão do inexprimível – de um poema ou de uma obra musical, (e também do inexprimível da linguagem em Wittgenstein) – constitui todo um programa, que mereceria, sem dúvida, um detalhado e aprofundado desenvolvimento. Apesar de não constituir o tema deste artigo, não queremos deixar de assinalar alguns pontos que nos parecem importantes. Neste sentido, o pensamento de Jankélévitch é incontornável. De facto, Vladimir Jankélévitch na sua obra *La musique et l'ineffable*, enfatiza o carácter de ausência de figuração, clareza, da música – de onde a importância das repetições: «Na música e na poesia, o que é dito continua a ser dito e a ser repetido incansável e inesgotavelmente» (Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable* (Paris, Seuil, 1983, p. 34). Também Wittgenstein enfatiza as repetições musicais, no mesmo sentido de se alcançar uma compreensão: «“A repetição é necessária”: A respeito de quê é que é necessária? Bem, canta-a, e então verás que é apenas a repetição que lhe dá o seu poder tremendo.» (WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 132 59:25.9.1946], p. 59). Por outro lado, Jankélévitch estabelece uma diferença entre o plano em que se move a música e plano do discurso, plano este onde residem as significações intencionais. Ora, a questão da intencionalidade e da significação tem uma pertinência central no pensamento wittgensteiniano, na sua filosofia posterior, em que a intenção é já um agir (como veremos no próximo passo). Deixamos aqui a indicação do texto de Paulo Ferreira de Castro, em que a relação, e distinção, entre Jankélévitch e Wittgenstein é desenvolvida, numa fina análise das questões respeitantes ao *silêncio*, ao *inexprimível* e ao *indizível*, na música: CASTRO, «Does the Ineffable Make Sense? Wittgenstein, Jankélévitch and the Question of Musical Meaning» (ver nota 43), pp. 333-46. Ainda sobre a questão do *indizível* em Wittgenstein, ver Maria Filomena Molder, «O silêncio, a mudez e o riso», in *A expressão do indizível: Estudos sobre filosofia e psicologia*, editado por Marta Helena de Freitas e Nuno Venturinha (Brasília, Ed. Universal, 2005).

⁶⁵ WITTGENSTEIN, *Ludwig Wittgenstein: Briefwechsel* (ver nota 22), [An Bertrand Russel, 19. 8. 1919]: «O ponto principal é a teoria do que pode ser dito (*gesagt*) pelas proposições – isto é, pela linguagem – [...] e o que não pode ser expresso pelas proposições, mas apenas mostrado (*gezeigt*); o que, creio, é o problema cardinal da filosofia.»

⁶⁶ WITTGENSTEIN, *Tratado lógico-filosófico* (ver nota 2), [7], [trad. mod.].

seres humanos durante muito tempo. Do mesmo modo, os jogos primitivos são jogados sem que as suas regras sejam codificadas, e mesmo sem que uma única regra seja formulada.»⁶⁷

Num pensamento singular, a gramática da linguagem não se institui como um paradigma, como a sombra que rege os actos, numa finalidade. Ou seja, na noção de gramática que inaugura, esta não é tomada como fundamento mas, antes, dá-se a ver no modo como os seres humanos a falam, a utilizam. A noção estética entra aqui em jogo e o que estará em questão é a noção de descrição: «A gramática não diz como a linguagem tem que ser construída para satisfazer a sua finalidade, para actuar sobre os homens desta e daquelas maneiras. A gramática de modo nenhum esclarece o emprego dos sinais [*Zeichen*], apenas o descreve.»⁶⁸

A gramática será, assim, descritiva, fornecendo uma paisagem, uma *visão panorâmica*⁶⁹ dos casos singulares que, colocados lado a lado – procedimento estético por excelência –, suscitarão semelhanças de família, dando a ver as regras em jogo naquela frase da linguagem. Deste modo, a questão da compreensão de uma expressão é assegurada pela investigação dos seus usos em contexto e já não uma necessidade de escavar, numa procura de explicações, de justificações para um fundamento, recusando, deste modo, a concepção de uma gramática como uma metalógica. A actividade filosófica debruçar-se-á, agora, sobre as confusões gramaticais, procurando a sua clarificação, tomando a linguagem como um jogo, com regras cujo uso familiar procurará elucidar, uso esse inscrito numa *praxis*, numa forma de vida, numa cultura, em que a música – a sua aprendizagem e interpretação – será também um outro jogo aparentado ao jogo da linguagem.

Em Wittgenstein, lembremos, as questões filosóficas são as questões estéticas e o encontro fértil entre a compreensão da linguagem e o jogo musical constitui o modo *privilegiado* de desfazer as dicotomias entre o que é da razão e o que é da expressão, da manifestação das «razões do coração». Como refere Antonia Soulez:

O jogo da execução tinha aos seus olhos uma importância muito especial e talvez não seja exagerado ver aí toda uma filosofia da interpretação associada ao gesto e à fisionomia daquele que compreende e manifesta a sua compreensão de uma maneira que faz parte do jogo em questão, e onde, por consequência compreender e produzir uma compreensão do modo como se executa uma peça musical são absolutamente solidárias.⁷⁰

⁶⁷ WITTGENSTEIN, *Ludwig, Philosophische Grammatik* (Werkausgabe in 8 Bänden — Band 4) (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994), [26].

⁶⁸ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §496 [trad. mod.].

⁶⁹ Termo que em inglês aparecerá como sinopse [*synopsis*] e que nós escolhemos traduzir por visão panorâmica [*Übersichtliche Darstellung*].

⁷⁰ SOULEZ, *Au Fil du Motif* (ver nota 7), p. 49.

Doravante, as comparações terão o seu esteio na *praxis* da interpretação musical. Justamente, é aqui que Wittgenstein irá buscar as imagens mais fecundas – os *Gleichnisse* –, as repetições mais férteis, para a actividade filosófica entendida como actividade de clarificação da linguagem. E é, precisamente, ao debruçarmo-nos na sua investigação gramatical que nos damos conta da introdução de noções essenciais para a prática interpretativa.

Tomemos agora em mãos a actividade interpretativa que tem como seu ponto de partida a partitura – a obra do compositor – e a compreensão do que nela se apresenta.

Segundo Fernando Gil, «quer seja estética ou linguística, a compreensão faz-se ao rés da obra, na imanência das suas estruturas»⁷¹ ou ainda, «[a] obra apresenta-se na primeira pessoa, *prima facie* não remete senão para ela própria.»⁷² A compreensão musical da partitura afigura-se, assim, como um problema. O intérprete como um *traditore* inscreve-se numa cultura que formula o conceito de *Werktreue* como resposta. Porém, a verdade da obra («autenticidade») tida sob o conceito estrito de identidade (a literalidade das notas tocadas) não permite o esclarecimento da sua *ideia* musical, pois pode-se tocar todas as notas da partitura e ser-se «surdo» ao seu sentido, o do tema musical. De que forma pode a noção de compreensão da linguagem wittgensteiniana ser uma pedra-de-toque para a problemática da interpretação musical?

A gramática, o âmbito normativo, ao não obedecer a nenhum paradigma exterior à própria linguagem – isto é, a noção de imanência é completa, tudo se passa na própria linguagem⁷³ – irá buscar a sua normatividade no uso das palavras, ou seja, o que estará em jogo na descrição da gramática é ver na linguagem as suas próprias regras de aplicação que, actuando como normas de descrição, num contexto, não são, por isso, «uma questão de gosto».⁷⁴ Wittgenstein apela, exactamente, a esta compreensão estética da gramática nos exemplos que se seguem e que dizem respeito à composição musical e à prática musical:

«Porque é que esta nota é absolutamente necessária?» Uma explicação seria algo como isto: se escreveres fora do tom em acordes, verás a que acorde pertence a nota. Isto é, indica, no momento da colocação lado a lado [acordes e melodia], uma determinada harmonia.⁷⁵

No caso da palavra «correcto» temos uma série de casos inter-relacionados. Em primeiro lugar, o caso em que se aprendem regras. [...] Aprende[-se] regras – exercita-se – tal como em música fazemos

⁷¹ Fernando GIL, «Entre o aspecto e o eterno, a arte», *Modos da evidência*, com intervenções de Patrice Loraux, Marc Richir, Antonia Soulez e Paulo Tunhas (Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998), p. 440.

⁷² GIL, *Modos da evidência* (nota 71), p.440.

⁷³ Como bem refere Certeau, «nenhum discurso pode, pois, “sair de” [*en sortir*]» e colocar-se à distância para o observar e dizer o seu sentido.» M. de CERTEAU, *L'invention du quotidien I*, Arts de faire. (Paris, Gallimard, 1990), p. 25.

⁷⁴ WITTGENSTEIN, *Philosophische Bemerkungen* (Werkausgabe in 8 Bänden — Band 2) (Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1984¹] 1994), §4: «Não é a teoria da harmonia, pelo menos em parte, fenomenologia, e por isso gramática? A teoria da harmonia não é uma matéria de gosto.»

⁷⁵ WITTGENSTEIN, *Lectures, Cambridge 1930-1933* (ver nota 29), [May Term 1933], p. 358.

exercícios de harmonia e contraponto. [...] Desenvolvo um sentido das regras. Interpreto as regras. Posso dizer: «Não. Não está bem. Não está conforme as regras.» [...] Por outro lado, se não tivesse aprendido as regras, não seria capaz de formular o juízo estético. Ao aprender as regras adquirimos um juízo cada vez mais refinado. A aprendizagem das regras muda de facto os nossos juízos.⁷⁶

Para Wittgenstein, a questão da significação de uma palavra obedece a regras e à sua execução. Tal como a nota, ao ser colocada numa determinada posição, adquire a sua compreensibilidade na harmonia em questão, do mesmo modo, na compreensão de uma frase da linguagem, a palavra adquire a sua significação dentro do espaço gramatical. Como uma evidência, as decisões interpretativas obedecem a regras, ínsitas à peça musical e, nestes pressupostos, a compreensão do tema, como um problema interpretativo, obedece a uma série de procedimentos analíticos que se debruçam sobre os motivos temáticos e as questões harmónicas. A execução articula-se entre o desdobramento da estrutura da obra, o seu conteúdo imanente – os acentos rítmicos, a harmonia subjacente, as vozes contrapontísticas, a textura dinâmica, etc., portanto, ao rés da obra.

A questão da regra assume contornos complexos, pois, estando contida dentro da linguagem – numa imanência pois não há uma teoria das regras – é, no entanto, uma posição de sentido, pois, «quando tocas, não tocas de *qualquer modo*, tocas de um modo particular, fazes aqui um “crescendo”, ali um “diminuendo”, uma cesura neste lugar, etc.»⁷⁷ Precisemos mais um pouco: a relação, interdependência entre a regra e a gramática (a regra vê-se numa gramática e a gramática dá-nos a ver o uso das regras), mostra-se numa *visão panorâmica* de casos que, por similitude ou por contraste, produzem uma clarificação do uso da palavra ou da regra musical: «Que regras usamos ou a que regra nos referimos quando dizemos: “Este é o modo correcto”? Se um professor de música diz que uma peça deve ser tocada de um determinado modo, e a toca desse modo, a que está ele a fazer apelo?»⁷⁸

Sem dúvida, a visão de um professor de música, ao fazer apelo a um determinado *touché* numa peça de Bach faz apelo aos inúmeros casos – outras peças musicais – que pertencem ao universo barroco e, em particular, a Bach. A cultura do intérprete (o *ouvir*, *ouvir* e *ouvir*, esta e mais aquela obra, esta e mais aquela interpretação de molde a poder-se efectivar a compreensão do todo da obra) é um factor fundamental de onde partem todas as decisões. Por outro lado, a questão da compreensão do tema musical insere-se, inexoravelmente, numa aprendizagem de usos e aplicações, em que a compreensão de uma peça musical – como acontece com a palavra – é adquirida num jogo de linguagem inscrito numa forma de vida [*Lebensform*], onde recebe o seu sentido. Assim, a questão

⁷⁶ WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas* (ver nota 12), I, §15, p. 21.

⁷⁷ WITTGENSTEIN, *Brown Book* (nota 33), II, [17]. *Porque as repetições são necessárias*, novamente apresentamos este experimento musical.

⁷⁸ WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas* (ver nota 12), I, §11, p. 20.

antropológica ganha foros de cidadania em Wittgenstein: um tema musical diz mais sobre a vida numa época, os seus costumes, do que qualquer edifício teórico à volta do conceito de belo vigente nessa época. Neste sentido, a apropriação de um tema dá-se no contexto de uma cultura de usos familiares, quotidianos. É no laço que se estabelece entre a regra e o seu uso, a sua aplicação (tomando como exemplos, os ornamentos, os acentos, o modo de tocar cada nota – em *portato*, em *staccato*), a saber, a execução, que o sentido da peça é libertado. Como refere Antonia Soulez, «[o] uso [é] sempre situado, e logo inseparável de um meio específico, agindo como elemento de variação, modificando o modo como se apreende uma expressão, num contexto.»⁷⁹ Deste modo, mostra-se o laço entre a gramática (e a aplicabilidade da regra) e a cultura. A prática musical da ornamentação é um exemplo claro de cultura barroca, que se inscreve numa prática de improvisação; o «tocar desse modo» é um ponto-de-vista etnológico que tem como pano-de-fundo os sentidos habituais da cultura barroca (no nosso exemplo). Mas a gramática oferece uma multiplicidade de possibilidades, variantes, na compreensão da linguagem. Não se trata ao seguir-se uma regra – e esta é a problemática que também interessa ao intérprete musical – de uma pré-determinação, como condição de sentido, mas de uma possibilidade de sentido. A gramática não é pragmática, isto é, não determina inexoravelmente, mas as regras permitem fazer uma descrição – a boa descrição como a boa interpretação – e revelam possibilidades não antes imaginadas.

A crítica de Wittgenstein, na sua investigação gramatical, dirige-se não só a uma meta-linguagem que se coloca numa exterioridade, como a uma realidade interior, a uma introspecção – é o nosso próximo ponto a ser abordado.

***Bedeutungskörper*: O corpo de significação – as intenções do compositor e a explicação da obra**

O apelo à própria obra – e recordemos que toda a compreensão se faz ao rés da obra – coloca em questão a noção das «intenções do compositor» e as posições explicativas exteriores à obra. Tomemos entre mãos duas formulações feitas por Wittgenstein – o comentário acerca do poema de Uhland e a melodia que se exprime a si própria:

O poema é realmente magnífico. A coisa passa-se assim: quando não nos esforçamos por exprimir o inexprimível, então nada se perde. O inexprimível está – inexprimivelmente – contido no que é exprimido!⁸⁰

⁷⁹ SOULEZ, *Au Fil du Motif* (ver nota 7), p. 26.

⁸⁰ WITTGENSTEIN, *Ludwig Wittgenstein: Briefwechsel*, (nota 22), [An Paul Engelmann, 9.4.1917 (Frente russa)]. E vemos aqui, como a noção de uma inseparabilidade entre interior e exterior lhe surgiu desde muito cedo.

[Uma estranha ilusão] apodera-se de nós [...] se, ao repetirmos uma melodia para nós próprios, deixando-a impressionar-nos completamente, dissermos «Esta melodia diz algo», e é como se eu tivesse de encontrar o que ela diz. E, no entanto, sei que não diz nada que me permita exprimir por palavras ou imagens. E se, ao reconhecer isto, eu me resignar a dizer «exprime apenas um pensamento musical» [*musical thought*], isso não significaria mais do que dizer «ela exprime-se a si própria» [*It expresses itself*]].⁸¹

No poema, como na melodia, há uma apresentação que não pode ser dita, pois não é um facto objectivo, mas exala um inexprimível no próprio momento em que é expresso. Ora, o que é «essencialmente inexprimível» não é para ser completado, pois a tarefa de reunião do que não sabemos – e *como procurar?* – é vã, nada acrescenta, como a «explicação hipotética não ajuda aquele que o amor atormenta. Não o acalmará.»⁸² Em causa na concepção de explicação – como o esforço em exprimir o inexprimível – está, justamente, a noção de algo secreto, que reside atrás dos sinais numa acepção mentalista: a significação da palavra como uma imagem que se encontra na mente e o pensamento como um reservatório de imagens, aos quais recorreríamos ou que agiria sobre nós, de uma forma oculta, imperceptível, como um manual de instruções. A crítica à explicação denuncia o mito da causalidade como fundamento da compreensão: como um poço sem fundo, a explicação envolve uma retroactividade imparável de causas e efeitos,⁸³ nada esclarecendo, por nunca se lhe encontrar um *terminus*. Nesta perspectiva, a crítica da explicação [*der Erklärung*] das obras musicais apresenta-se fértil: o questionamento interessar-nos-á por reverter a noção de partitura como imagem das intenções do compositor. Esta concepção tem como esteio uma noção da partitura como caixa selada, em que a noção de uma linguagem privada e inacessível – sedimentada e oculta – é uma das suas versões. A explicação da peça musical aparece, então, como um «a-mais», um acompanhamento

⁸¹ WITTGENSTEIN, *The Brown Book* (ver nota 33), II, [17].

⁸² WITTGENSTEIN, *Ludwig, Philosophical Occasions: 1912-1951* «Bemerkungen über Frazers Golden Bough», edição bilingue (Alemão/Inglês) por James Klagge e Alfred Nordmann (Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1993), p. 123.

⁸³ Note-se aqui a influência da crítica hanslickiana, a uma metalinguagem e exterioridade em relação à música, não já numa perspectiva essencialista, num formalismo, mas mantendo a crítica a uma causalidade/efeitos na expressão musical. É nossa percepção, na esteira de Hanne Appelqvist, que as formulações de âmbito estético, na obra *Do belo musical*, tiveram uma forte pregnância no pensamento wittgensteiniano. Refere, neste sentido, H. Appelqvist que «Hanslick se aproxima da posição de Wittgenstein em vários aspectos [...] [nomeadamente] na rejeição das intenções, do efeito das emoções e do isomorfismo estrutural como base do significado musical [isomorfismo entre o sentimento e as formas sonoras], da sua insistência na importância das regras autónomas da música como a base adequada da compreensão musical e a sua noção de que o conteúdo da música é puramente musical, no sentido em que não pode ser adequadamente traduzido para qualquer outro modo de expressão.» Hanne APPELQVIST, *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, Acta Philosophica Fennica, 85, (Helsinki, The Philosophical Society of Finland, 2008), p. 16. Sobre a intraduzibilidade, atente-se no §531 em WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2): «Falamos em compreender uma frase no sentido em que ela pode ser substituída por uma outra que diga o mesmo; mas também no sentido em que ela não pode ser substituída por qualquer outra. (Em Música um tema também não pode ser substituído por outro). No primeiro caso, o pensamento expresso na frase é comum a ambas; no segundo caso é aquilo que só estas palavras, por esta ordem, exprimem. (Compreender um poema).»

que se acrescenta à execução, como uma entidade não-linguística, exterior ao tema musical, que determinaria a significação, a compreensão, e que se consubstancia nas perguntas «qual era o sentimento que ele queria exprimir?» ou «quais eram as suas intenções?» Por conseguinte, a explicação ou as intenções do compositor constituem um paradigma, um «corpo de significação» [*Bedeutungskörper*], «como uma representação mágica engendrada pela nossa língua»⁸⁴ a refutar. Notemos alguns exemplos de Wittgenstein em relação a esta problemática:

O que há de valioso numa sonata de Beethoven? [...] Podemos até afirmar que os sentimentos de Beethoven, enquanto compunha a sonata, não eram mais valiosos do que quaisquer outros sentimentos. [...]⁸⁵

E já começa a ser realmente «absurdo» [*unsinnig*] dizer que o artista deseja que aquilo, que ele sentiu ao escrever, seja sentido pelo outro quando ler. Eu posso certamente pensar que compreender um poema (por exemplo) é também compreendê-lo como o seu autor desejaria, – mas o que ele possa ter sentido ao escrever, nada disso me importa.⁸⁶

No início de uma peça musical, encontra-se [♩=88], escrito pelo compositor. Mas, para hoje a tocar de forma correcta, tem de interpretar-se ♩=94: (qual é o andamento que o compositor tinha em mente?).⁸⁷

Wittgenstein não enuncia a questão ontológica musical, mas ela está presente na recusa de um paradigma:

[...] É verdade que eu posso ouvir uma melodia a ser tocada e dizer «Não é assim que deve ser tocada, é assim»; e assobio-a num tempo diferente. Aqui, somos inclinados a perguntar «O que é saber o tempo em que uma peça de música deve ser tocada?» E ocorre-nos a ideia de que existe um paradigma algures na nossa mente, e que ajustámos o tempo para estarmos de acordo com esse paradigma. Mas, na maior parte dos casos, se alguém me perguntar «Como pensa que esta melodia deve ser tocada?», eu, como resposta, apenas a assobiarei de um modo particular, e nada terá estado presente na minha mente, a não ser a melodia efetivamente assobiada (e não uma imagem dela).⁸⁸

⁸⁴ Christiane CHAUVIRÉ, *Voir le visible: La seconde philosophie de Wittgenstein* (Paris, Presses Universitaires de France, 2003), p. 148.

⁸⁵ Ludwig WITTGENSTEIN, *Wittgenstein und der Wiener Kreis* (Werkausgabe in 8 Bänden — Band 3) (Frankfurt am Main, Suhrkamp, [1984] 1994), IV, «Wert», pp. 116-7. A crítica aos sentimentos, aqui expressa em relação ao valor da obra, tem um tom hanslickiano (*vide* citação na p. 10). Repare-se nesta observação (como nota, o uso da aspa simples por Wittgenstein é uma indicação de crítica e/ou de problematização): «“Zweck der Musik: Gefühle zu vermitteln.”» [«O objetivo da música: transmitir sentimentos»], *Wittgenstein's Nachlass* (ver nota 56), [MS 122, 160, 118r [4] /118v [1]], no período de 16/10/39–3/2/40.

⁸⁶ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 134 106:5.4.1947], p. 67.

⁸⁷ WITTGENSTEIN, *Zettel* (ver nota 36), §37. E como exemplo concreto deste questionamento, como aludimos num passo atrás, pensemos na diferença de tempo na interpretação do *Allegretto* da «Marcha Turca» de Mozart por M. João Pires por contraste com W.Kempff.

⁸⁸ WITTGENSTEIN, *Brown Book* (ver nota 33), II, [17].

Sem uma imagem da melodia – como um paradigma – ao intérprete musical resta compreender «o tema no próprio tema». Como, do mesmo modo, ao perguntarem a Schumann o que é que a música exprimia, este «sentou-se ao piano e tocou a peça outra vez, dizendo “Isto!”»⁸⁹ Este é o exemplo do género de experimentos com que Wittgenstein elabora a sua noção de compreensão: a compreensão de uma frase não tem o seu fundamento numa anterioridade, mas «poder-se-ia dizer: “Compreender uma frase significa apreender o seu conteúdo; e o conteúdo da frase está na frase.”»⁹⁰ Torna-se assim explícita a recusa de uma teoria que diga respeito ao compositor e às suas intenções, tomadas como um «corpo de significação» a ser revelado: aquilo que o pensamento wittgensteiniano introduz é uma crítica ao pressuposto de um conhecimento anterior que pudesse fornecer o sentido prévio à execução da partitura, ou seja, todo um corpo de significações e explicações que presidisse a uma execução. Explicar uma intenção como «algo» que paira na mente, um uso que estivesse nas imediações, como uma aura ou sombra, e se tornasse palpável ao pronunciarmos a palavra, ou ao executarmos o gesto de tocar, exprime uma concepção da linguagem tida como um processo de comunicação. O sentido não é uma espécie de acto mental que possuiríamos e que guiaria a compreensão de uma frase da linguagem ou de um tema musical. Um dos exemplos de elucidação de Wittgenstein tem a ver precisamente com o que há de mais quotidiano na prática interpretativa musical:

O que queres dizer por «S compreendeu esta peça de música»? Se ele diz que lhe lembra a sua casa, que lhe dá um sentimento de calor, eu digo que isso mostra que ele não compreendeu. Se ele diz: «não deveria ter sido mais acentuado aqui?» Sim, isso mostra que ele, de facto, compreendeu.⁹¹

Compreensão e expressão

Podemos nós apontar, nesta noção de compreensão estética, algum tipo de formalismo ao reconduzir a compreensão da frase na própria frase, do tema ao próprio tema? «A imagem diz-se a si própria, a mim, gostaria eu de dizer. Isto é, o facto de me dizer alguma coisa consiste na sua própria estrutura, nas suas formas, nas suas cores. O que é que poderia significar dizer-se: O tema musical diz-se a si próprio?»

Estamos, antes, no plano da imanência. Neste novo aspecto do conceito⁹² de compreensão, que o tema musical se diga a si próprio, não implica, de modo algum, a afirmação de um formalismo, num regresso à sua primeira filosofia. Na crítica a um paradigma, observa-se a exigência de uma restituição

⁸⁹ Aaron RIDLEY, «Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53/1 (1995), p. 49.

⁹⁰ WITTGENSTEIN, *Brown Book* (ver nota 33), II, [17]: «Understanding a sentence means getting hold of its content; and the content of the sentence is in the sentence.» E o verbo «get hold» encerra também a possibilidade de tradução como «compreender algo».

⁹¹ WITTGENSTEIN, *Lectures, Cambridge 1930-1933* (ver nota 29), [May Term, 1933], p. 353.

⁹² E somos nós que dizemos «conceitos», e não Wittgenstein, que não os formula, por estarem em (in)determinação constante.

da expressão que obedeça à própria frase musical. Em filigrana, a autarcia do «tema musical que se diz a si próprio», diz antes respeito, por um lado, à expressão que não se separa da própria coisa, como seja, a expressão de um rosto. Não, por acaso, que o tema musical seja tomado como um rosto: «Um tema musical [*ein Thema*] tem uma expressão, tal como um rosto [*ein Gesichtsausdruck*].»⁹³ De facto, é uma ilusão procurar-se no rosto algo que se destacaria dele, como se pudéssemos extrair e separar a expressão do rosto onde ela, expressão, se inscreve. A noção de expressão adquire assim uma intransitividade, separando-se da noção de uma alma escondida nos recônditos de um corpo. A ilusão de uma alma que se esconde é exposta ao esclarecer-nos que não é a alma que se esconde, mas a feição que se oculta. Por outro lado, o tema musical «ao ser como um rosto» e ao «dizer-se a si próprio, a mim», são «sons que me querem qualquer coisa», porque o tema se diz a mim, quer alguma coisa, «quer que eu vá ter com ele»⁹⁴ pois a partitura não é uma «imagem morta», mas antes «uma vida silenciosa»⁹⁵ que espera pelo sopro que lhe dá a vida, os gestos do intérprete. O que está em causa, na noção de compreensão de um tema musical (como da linguagem) é a vida dos signos que o uso instaura, não no sentido vitalista ou biológico, mas que cada motivo tem de ser apropriado pelo intérprete, a quem a frase se dirige.

Relembremos, novamente, que a compreensão de uma frase significa «aprender o seu conteúdo», tomar a melodia entre mãos, ir ao encontro dela, *agarrá-la*, sem apontar para uma exterioridade. A noção de compreensão, por um lado, diz respeito à aplicação de critérios, de regras próprias do uso da palavra – ou da execução do tema musical – e está em conexão com as coisas que o rodeiam: «Indica o tema algo além de si próprio? Oh, sim! Mas isso significa: – A impressão que ele me suscita está dependente da conexão que as coisas têm com o meio envolvente [*mit der Umgebung*] [...]».⁹⁶ Vimos, também, num passo atrás, que seguir uma regra não é uma pré-determinação, mas antes uma possibilidade de sentido. Isto é, exprimir um sentido, na frase da linguagem, como no tema musical, obedece ao jogo em que está inscrito, obedece à regras desse jogo mas, nesta aplicação das regras, Wittgenstein salienta que há «regras essenciais e inessenciais».⁹⁷ Na determinação de *visão panorâmica* da gramática, o que se observa é uma fluidez conceptual constante, não havendo limites e conceitos determinados, porque a gramática das regras tem, também, um uso *flutuante*.

⁹³ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 132 51:25.9.1946], p. 59.

⁹⁴ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §455: «Nós queremos dizer: Queremos dizer uma coisa não é uma imagem morta (seja ela qual for), mas é antes como se fossemos ao encontro de uma pessoa. Nós vamos ao encontro da coisa que queremos dizer.» [trad. mod.].

⁹⁵ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §432: «Todo o símbolo, isolado, parece morto. O que é que lhe dá vida? – Só o uso lhe dá vida. [...]»; E ainda: «O que significa compreender uma imagem? [...] A imagem é talvez como uma vida silenciosa [*still leben*]» [§ 526].

⁹⁶ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [132 59: 25.9.1946], p. 59.

⁹⁷ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §564.

De facto, por um lado, no próprio momento em que a noção de regra, dentro de um contexto, é conceptualizada, somos alertados por Wittgenstein para a «prisão» que esta pode constituir: «[o] facto fundamental é este: nós estipulamos regras, uma técnica, para um jogo e depois, ao seguirmos as regras, as coisas não se passam como tínhamos suposto. Estamos como que presos nas nossas próprias regras.⁹⁸ Novamente, o jogo de interpretação musical vem em seu auxílio, ao referir-se à compreensão do tema musical nas *Aulas e Conversas*: «“Está equilibrado? Não. Os baixos não estão suficientemente fortes.”»⁹⁹ Ou «“[o] tempo daquela canção estará certo quando eu puder ouvir distintamente isto e aquilo.”»¹⁰⁰ De facto, as acentuações, como os *marcato*, os *fp*, os *sfz*, ou os *ppp*, implicam um contexto dinâmico. Tratadas como marcas de acentuação absoluta – num uso forçado – tornam-se problemáticas se não se tiver em atenção ao contexto interno, isto é, se não as compreendermos na sua relação umas com as outras. A partitura não nos dá o modo de execução, da intensidade de cada nota, como refere Wittgenstein: «uma partitura, usada para descrever uma peça de música que foi tocada [...] não reflecte, por exemplo, a intensidade de cada nota»¹⁰¹

E, por outro lado, a regra, a sua aplicação, não é condição suficiente para a compreensão, pois não nos dá o *espírito* do jogo: «[o] jogo, gostaríamos de dizer, não tem apenas regras, tem também um espírito [*Witz*].»¹⁰²

Como agarrar o *Witz*¹⁰³ do jogo musical?

A questão da compreensão, o querer-dizer [*meinen*] de uma frase ou de um tema musical, tem como pontos-chave o uso das regras num jogo gramatical, sem dúvida. Mas Wittgenstein irá levantar outras problemáticas: o jogo tem subtilidades, particularidades, carácter e será também no modo de falar, no tom de voz, na inclinação da cabeça, na respiração de uma frase, no gesto de ataque pianístico, em suma, no jogo expressivo, que podemos encontrar a compreensão do que a frase da linguagem, ou o tema musical, *quer dizer*. Vejamos mais um dos *experimentos* sobre a relação entre compreensão e expressão:

[...] noto como frequentemente se diz em considerações de teor estético: «Tens de ver isto assim, assim foi o que se quis dizer», «[...] Tens de ouvir estes compassos como introdução», «tens de ouvir nesta tonalidade», «Tens de frasear assim o tema» (e isto pode-se relacionar com o ouvir e com o tocar).¹⁰⁴

⁹⁸ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §125.

⁹⁹ WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas* (ver nota 12), [I,§ 19], p. 24.

¹⁰⁰ WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas* (ver nota 12), [III,§ 3], p. 44.

¹⁰¹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Wittgenstein's Nachlass: The Bergen Electronic Edition* (Bergen – Oxford, Oxford University Press – The Wittgenstein Archives at The University of Bergen, 2000), [TS 209], p. 14.

¹⁰² WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), §564.

¹⁰³ Reminiscência, sem dúvida, do «espírito configurado por dentro» hanslickiano (ver nota 43).

¹⁰⁴ WITTGENSTEIN, *Últimos escritos sobre a filosofia da psicologia* (ver nota 29), §632

O poema provoca-nos uma impressão quando o lemos. «Sentes tu o mesmo quando o lês, como quando lês algo de forma indiferente?» – Como é que eu aprendi a responder a esta pergunta? Talvez deva dizer «Claro que não!» – que é o mesmo que dizer: isto «agarra-me», no outro caso, não.¹⁰⁵ Mas não é a compreensão mostrada, por exemplo, na expressão com que alguém lê o poema, canta uma canção? Certamente que sim.¹⁰⁶

Temos, agora, em causa, uma compreensão aguda do modo como a noção de gesto se entrelaça na noção de expressão: a relação é, agora, com a entoação, o tom de voz, o gesto musical. O modo como o poema toma conta de mim – tal como referirá, em relação à frase musical que, ao *entrar de mansinho, como um gesto*, «[se] torna parte de mim»,¹⁰⁷ dos «meus órgãos da fala» (isto é, o tom mais agudo ou mais grave, o sublinhado de uma palavra em vez de outra, a reticência, o *rubato*, a pausa), mostra a afinidade entre a expressão e a compreensão, numa relação inextricável. Compreender «a frase na frase» implica um movimento de pensamento que se constitui, fazendo, experimentando, escolhendo *nuanças*, pormenores, saliências, aspectos, que dão um contorno, um rosto à peça musical. Por um lado, a frase musical é um gesto, tem uma fisionomia, o compositor tem um tom (isto é, o modo como compõe envolve um campo de sonoridade que o singulariza) e, por outro, há também a execução ligada ao sentimento de correcção, a descrição da passagem musical é efectuada num paralelismo com o jogo que domina as práticas artísticas musicais, em que a adjectivação – o juízo de gosto – se desfaz:

Usamos adjectivos estéticos¹⁰⁸ numa observação sobre música? Dizemos: «olha para esta transição» ou «A passagem aqui é incoerente» [...] As palavras que empregamos são mais parecidas com «certo» ou «correcto» (tais como estas palavras são usadas no discurso corrente) do que com «belo» ou «lindo».¹⁰⁹

O espírito [*Witz*] do jogo – como a expressão de um rosto – justificaria, assim, a multiplicidade das expressões da execução, em que as imagens produzidas se diferenciam, ao mesmo tempo que o tema permanece o mesmo. Isto é, há gestos que estão ligados sem dúvida às regras do pronunciar, da *nuança*, do fraseado, do gesto aprendido na experiência vivida e há o *Witz* que permite «cantar esta passagem com uma expressão muito determinada».¹¹⁰

¹⁰⁵ WITTGENSTEIN, *Zettel* (ver nota 36), §170.

¹⁰⁶ WITTGENSTEIN, *Zettel* (ver nota 36), §171.

¹⁰⁷ WITTGENSTEIN, *Vermischte Bemerkungen* (ver nota 4), [MS 137 67a:4.7.1948], p. 83.

¹⁰⁸ Convém assinalar que nesta passagem os adjectivos estéticos – como o Belo – são também «castelos no ar» [*Luftgebäude*], sendo também alvo da sua crítica à concepção essencialista.

¹⁰⁹ WITTGENSTEIN, *Aulas e conversas* (ver nota 12), [I, §8], p. 18.

¹¹⁰ WITTGENSTEIN, *Investigações filosóficas* (ver nota 2), vi, §14.


A obra constitui-se, assim, dentro de um conjunto de interpretações, como um jogo em que cada interpretação é uma nova apresentação, um outro *Witz*, sempre o mesmo *Witz*. Pensar a música como multiplicidade das interpretações, uma multiplicidade de *seres*, não se constituindo, no entanto, nenhuma ontologia, nenhuma teoria acerca do *Ser* da obra. O que estará em questão será o querer-dizer [*meinen*] do intérprete – é o acto que está em questão, e a intenção vê-se nesse mesmo acto: compreender uma obra musical é construí-la com os seus sons, *expremere*¹¹¹ as suas qualidades, tocá-la e neste movimento do querer-dizer há um *eros* que submerge o amante – o intérprete musical – que o despoja e que o transforma. No intérprete, como *o amante que se transforma na coisa amada*, é o dever que se dá a ver numa *bildlicher Ausdruck*, «expressão em imagem» que tem vários nomes na interpretação musical – *GouldBach* ou *PiresMozart*.¹¹²

Coda

Em Wittgenstein não encontramos uma doutrina filosófica, e em vão se buscará uma filosofia da música, verificando-se, assim, de um modo acutilante, uma fluidez conceptual do seu pensamento a que não será alheio o fluxo musical. A riqueza dos seus exemplos anima o leitor a pensar e a colocar-se em questão, numa maiêutica socrática, tendo o intérprete musical, desde logo, boas razões para estabelecer um diálogo entre a sua prática e o filósofo. Destarte, procuramos mostrar a fertilidade de um pensamento que também diz respeito aos músicos: Wittgenstein faz pensar exactamente nas questões mais presentes, importantes e quotidianas, de uma prática musical: a noção de compreensão e de expressão, o carácter da peça como um aspecto que «o agarra», a questão do tempo, o valor da repetição, o tom de voz, gestos que desposam o tema musical numa intencionalidade resolvida no próprio acto. Este artigo, que agora termina, é apenas uma breve introdução a este pensamento. Que este breve esboço a que nos propusemos, de um pensamento tão profundo e musical, possa suscitar interrogações e perplexidades e, sobretudo, um intenso interesse.

¹¹¹ Na esteira de Fernando Gil. Fernando GIL, *Cursos de Baltimore 2002-2004 na John Hopkins University*, tradução e edição de Sofia Isabel Monteiro de Araújo (dissertação de mestrado, Universidade do Porto, 2013), p. 4: «O termo expressão deriva de *ex-premere*, *ex-expression*, *aus-drücken*. A expressão é sempre o resultado de um movimento interno que tende à manifestação seja por extracção material ou pela expressão da alma.»

¹¹² Cunho aqui o termo de Thomas Bernhard. Thomas BERNHARD, *O naufrago*, traduzido por Leopoldina Almeida (Lisboa, Relógio d'Água, 1990).

Paula Carvalho é Doutorada em Filosofia/Área de Estética em 2019, pela FCSH/UNL. A sua tese de doutoramento – «Wittgenstein e a Interpretação Musical: Cruzamentos e influências» – tem como motivo principal mostrar como a prática musical tem consequências no pensamento de Wittgenstein ao mesmo tempo que procura elucidações férteis para se pensar a interpretação musical. Investigadora do Culturlab no IFILNOVA, os seus interesses focam-se nas questões estéticas tendo como autores principais Nietzsche, Wittgenstein, Walter Benjamin e Gilles Deleuze. Curso superior de Piano pelo Conservatório Nacional é professora de piano na Escola de Música Nossa Senhora do Cabo, Lisboa. ORCID  <https://orcid.org/0000-0002-4719-782X>.

Recebido em | *Received* 31/01/2023

Aceite em | *Accepted* 02/08/2024